

Title	『イエスマンとノーマン』：ブレヒトの演劇理論の結び目を探る
Author(s)	八木, 浩
Citation	大阪外国語大学学報. 44 p.103-p.118
Issue Date	1979-02-19
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/80744
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

『イエスマンとノーマン』

——ブレヒトの演劇理論の結び目を探る——

八 木 浩

“Jasager und Neinsager” ——das Lehrstück im Schnittpunkt der Dramentheorie Brechts

Hiroshi Yagi

Uns winkt das Lehrstück “Jasager und Neinsager” mit besonderer Freundlichkeit zu, rät uns, es mit großer Sorgsamkeit zu untersuchen, denn als ein Beispiel des japanischen Theaters ist das Nôstück “Taniko” mit dem Brechtschen Lehrstück tiefsinnig verflochten. Aber noch wichtiger scheint es festzustellen, daß sich die Linien der Dramentheorien Brechts, die sich langsam von verschiedenen Seiten her in das Zentrum, d. h. in die Theorie des epischen Theaters drängten, gerade mit den Linien des Entstehens des “Jasager und Neinsager” schneiden, und an diesem Knotenpunkt kann man anhand des Beispiels dieses Stückes am schönsten die Theorie des epischen Theaters erklären. Um das zu zeigen, analysiere und vergleiche ich “Jasager” (1. und 2. Fassung) und “Neinsager”, um dann auf Grund dieser Analysen nach dem Sinn des Stückes zu fragen, sowohl von der Seite des Inhalts aus, d. h. einer Warnung von dem Präfaschismus, als auch von der Seite der Form her, d. h. eines Beispiels der epischen Oper. Und von da her wird schließlich betont, wie wichtig es ist, in diesem Zusammenhang auch die Dramen des Orients zum Vergleich für die Forschung heranzuziehen.

ブレヒトの了解という問題は、『イエスマンとノーマン』中心に、『バーデン教育劇』や『処置』のようなその前後の作品に、さらにまた初期の『バル』や『男は男』、後期の『ガリレイの生涯』や『コンミュンの日々』にいたるまでひろがっていて、初期、中期、後期へとまたがっている終生の問題だといえそうであるが、とくに『イエスマンとノーマン』で了解 (Einverständnis) という言葉となって結び目を作っている。明確に言いうことだが、素材やテーマがここでは東洋とふれあって形成されていった。しかし形式上の問題、叙事詩的演劇論ということについても、同じようなことがいえるのである。アウグスブルク劇評論のころの攻撃的劇評は、

知的で、徹底的に厳しいが、まだユニークなものではなかった。しかしチャップリンやヴァレンチン、ヴェデキントやカイザーの評価のなかに、また巾広い外国や自国の演劇観のなかに、とくにブレヒトらしい新しさを感じさせることが多い。それが1927年ごろになると、東洋の演劇を評価したり注目したりするところや、マルクス主義的、科学主義的な見分が強まるところとともに、叙事詩的演劇という言葉がみられ始める。この言葉が演劇論で現れるのは1926年6月である。並行して *Vandalismus, Materialwert, die dialektische Dramatik* などの論もあらわれる。⁽¹⁾そして1930年から例の有名な、ととのった形での叙事詩的演劇論が出てくる。1930年の『オペラ「マハゴニーの興亡」に寄せる註』、1931年の『「男の男」への註』、『「三文オペラ」への註』、1932年の『「おふくろ」への註』⁽²⁾がそれである。『三文オペラ』初演は1928年、『男は男』初演は1926年、(つづいて1931年、1932年)。『マハゴニーの興亡』は1930年3月初演であった。こうして1926～1929、1930～1932年ごろの上演物、教育劇とオペラが、ブレヒトの演劇理論の結び目にとって重要であることがわかる。さらにもう一つ重要なことは、ブレヒトが能から叙事詩的演劇を学びとったという指適である。ブレヒトの演劇理論成立の結び目をもっとしぼって、東西演劇のふれあうところに、『イエスマンとノーマン』に考察しえないであろうか。シューマハーはこうのべている。⁽³⁾「ブレヒトに決定的な刺戟を与えたのは、1920年代の終りごろにアーサー・ウォーレイの英訳やエリザベート・ハウプトマンの独訳を通じて知った能と、30年代中頃にモスクーで客演した梅蘭芳が演じてみせた中国の俳優術であった。かれが能に興味をもったのは、とりわけその作劇上の構造、まさしくその叙事詩的な構造であったのに対し、北京オペラの場合は俳優によるさまざまな態度の表示や提示であった。」またタトロフはこうしている：⁽⁴⁾「…ブレヒトは明白な、かつ類似的な目的、外見の表面を照らし出し、事件の隠された構造をあばくことに能の技法をもちこんだ。これがかれの演劇の方法となった。われわれはそれを例えば『母』のなかにみることができる。ここではかれは、むしろ能の集中的で、距離をとった対話形式にあきらかに多くを負っているのである。」

シューマハーやタトロフとちがって、この東洋とのふれあいを小さく、あるいはブレヒトのいわゆる *Materialwert* の一例のように扱ってしまう人もいる。クルッシェの論文はそれに近い。⁽⁵⁾かれは文学が異国の文化を所有する過程を記述するさいの若干のカテゴリーを見出したいといい、日本の作品からマルクス主義的な、弁証法的性格の教育劇をつくるときの転化と改作(アダプトとトランスポート)の方法をさぐろうとする。かれは原作『谷行』の歴史的背景に人のいけにえとか、役の行者の神的な力とかがあること、能の原作に3つの宗教的要素、峯入り、犠牲死、聖者による再生が不可分の統一をなしていること、ブレヒトの接した訳文が原作の前半部にすぎず、隣人とは残酷なものとの考えによってまとめられていたことなど、ブレヒトにとってたいへん不利なエレメントがこの仕事に存在していたことを説いて、各稿のすぐれた分析・比較を行っているが、結論部になると不可解なところが目立つ。この作品を重要でない作品だが…という規定、素材をどう加工するかにのみ意義をみようとする方向、この原作の魅力が誤解にもとづくものだっ

たこと、それがもとで独自の発展をとりえたこと、それは原作とかかわらぬものであったこと、(die Aneignung aufgrund eines Missverständnisses und die konsequente Ausformung des Mißverständenen) などの指適は、うなずきが多い点が多い。またかれのようにはっきりと、die beiläufige, oft ganz unvermittelte, diskontinuierliche und auf so etwas wie “Verstehen” der Vorlage gar nicht abzielende Art Brechts, sich anregen zu lassen といってよいであろうか。かれはエンツェンスベルガーが、ブレヒトの作品は von der Begegnung mit…dem japanischen Nō-Spiel geprägt といったのをさえまちがいだとしている。ブレヒトの作品が原作から甚だしく遊離したことを狙っているようでも、それは与えられた翻訳がそうだっただけで、実はそういえぬところ、忠実に原作を追究・発展させんとしたところ、600年の東西世界のへだたりを新しく理解しなおしたところが目立ちはしないだろうか。なによりもかれが、Vandalismus (破壊主義) や Materialwert 説(文化素材価値のみを重視する立場) にブレヒトを近づけてみていることからくる欠陥は、叙事詩的演劇の面での形式上の問題をまったく無視したことにあらわれているといえよう。

この作品へのブレヒトの集中的なとりくみは edition suhrkamp171のおかげでたいへんわかりやすくなった。⁽⁶⁾ Der Jasager 第一稿が形式上どんなに新しかったかを、この資料の中の、先生を出演して歌った一人の生徒がもっとも鮮かにしている。⁽⁷⁾ このオペラは内容や理念で生徒たちをおどろかせ、魅惑してしまっただが、とくに大きなおどろきは台本の Form だった。「ほくはブレヒト『家庭用説教集』からすでに知っていたが、このテキストをみて驚嘆した」合唱はギリシャの悲劇のように全体のわくをなしている。それは了解という教えの媒介者なのだ。また合唱は観客であり、積極的にできごとに参加し、できごとを媒介する。それはハンドリングを告知する。第二幕の始めなどは批判さえ行っている。そしてかれは、了解という問題は、ゆり動かす大きなできごとで、Romantisches や Sentimentalität を漂わせているといっている。さらにこの生徒は、『三文オペラ』、『リンドバーク飛行』をしていた、といっている。(もう一人のフルート奏者の子供は、決定的重要問題について、Jasager に熱烈に賛成し、この作品が社会的モチーフで照らされていることを評価した。) いずれにしてもこの作品は、Dramatische Oper と Epische Oper ⁽⁸⁾ の下記の表の後者に即したものであって、それを生徒たちは敏感に感じとったのである。

劇 的 オ ペ ラ	叙事詩的オペラ
音響はサービスする	音響は媒介する
台本を高める	台本を註解する
台本を主張する	台本を前提する
描いてみせる	立場をきめる
心理を描く	姿勢を付与する

生徒たちもいうように、『イエスマンとノーマン』は、『三文オペラ』や『マハゴニー』とともに

に考察すべきオペラ、但し Schulooper である。そして問題のかなめは叙事詩的オペラのあり方であり、それはまたとりもなおさず叙事詩的演劇のあり方でもあった。そしてその形成は内容ともちろん切りはなしがたいかわりにおいて考えられるのである。

すでにいろいろの研究がなされているが、ここにあらたに各稿の比較を行ってみたい。

A. ウェイリイの『谷行』Taniko (The Valley-Hurling) 1921年

B. パウプトマンの Taniko oder Der Wurf ins Tal 1929/1930

C. プレヒトの Der Jasager (I)…第一稿), 1930 (初演は1930年6月23日)。2種の印刷と1種の楽譜。(クルト・ワイル作曲。)

D. プレヒトの Der Jasager (II)…第二稿)とDer Neinsager、1930 (Der Jasagerのみ)、1931、1938…

その他戦後の版も含めて、詳細な Lesarten が edition suhrkamp 版にはしるされている。今それらの中で、AとBは忠実な相似関係にあるので、Bとの関係でCを、それからDの Der Neinsager を、さらにDの Der Jasager (第二稿)をしらべてみることにする。

“Der Jasager” (I)はE. ハウプトマン訳にもっとも近いものである。(ハウプトマン訳即ちウェイリイ訳の特色は、能の原作と比べ大きくちがっている。一つは筋が後半カットされ、子供がなげこまれたところで終わっていること、もう一つは能に出る固有名詞、日本文学や思想に特有の引用句などがカットされていることであり、全体として叙事詩的な能の本質が少ししか生かされていない。そのことはしばらくおいて、プレヒトの“Der Jasager” (I)のことにまどろう。) 驚異的なのは最初の思い切った大合唱の挿入であり、これは最後まで不動の5行となった：

了解は何よりも学ぶべきこと。

「はい」といっても了解しないもの

そんな問をしてもらえないもの

誤りを了解するもの まちまちだから

了解はなによりも学ぶべきこと。

さらにプレヒトは部屋を2つに仕切って、戸を立てて、3人の身振りをリアルに生かしている。原作の峯入りの神秘なところは捨ててそれを Forschungsreiseとなし、山の向うに立派な師がいるからと補う。それに母は、「わたしもすぐれた医師がいるときいている」と答える。また先生が寺からきた、というところは「町の学校」からきたとなる。息子がついていきたがる動機は、um Medizin und Unterweisung zu holen となった。それに対し、母が息子を制止するせりふはとてもリアルに、生活をめぐる訴えとなった。

お父さんがわたしを

のこして死んだ日から

わたしにはおまえのほか

たよりはなかったのだよ。
おまえの食事を用意したり
服をととのえたり
お金を手に入れたりするのに
必要だった短かい時のほかは
おまえが、わたしの想いと、この目から
離れたことはなかったのだよ。

これに対して三重唱のようなところがつくり出されたりし、また二重唱もくるが、大合唱がその間をぬって解説している。それはとても叙事詩的な強化である。そして合唱は最初のテーマを再びとりあげる。

おお　なんと深い了解か。
誤りを了解するものもいるが
この子は病気を了解しない。
病気が治ることしか了解しない。

旅に出てからの記述では、高い尾根を両手を用いてよじのぼらねばならぬから病気の子どもをつれていけないとするところ、子どもが病気ではない、とってがんばるところ、大法が子どもに **fragen** することを定めているので **fragen** するところ、どんなことがあってもひき返さぬと弟子らがいうところ、それから説明しつつ先生が子どもに尋ね、子どもが答えるところなど、リアルにこまかい改作の手が及んでいる。しめくくりはほぼ同じだが、その前の3人の学生のせりふや、子どものせりふはまったく新しい。

きみの頭はわれわれの腕にもたれよ。
力をそっくり抜くがよい。
用心深くはこんでいこう。

.....

ぼくはわかっていた、この旅で
命を失うかもしれないと。
お母さんへの想いがぼくを
旅へといざなったのだ。
ぼくの壺をとってくれ、
きみたちが帰るときには
それを薬で満たし
お母さんにわたしてください。

ほぼウェイリイのものをうけたしめくくりのところは、まったく能になかったもので、ウェイリイの詩才を誇示するところなので、その訳文をかかげておこう――

それから友人は壺をとり
世界の悲しい道と
その厳しいおきてを嘆き
子どもを投げおろす。
ぴったりよりそい 足を並べ
淵をのぞむへりに立ち
目を閉じて子どもを投げる。
隣人より罪深いものはない。
それから土くれと
平たい石を
投げおろす。

こうして、宗教的なものはできるだけ排除されたままで、谷行の風習は残された。そのため原作のモチーフが生きず、むしろグロテスクでさえあり、原作の再生モチーフを生かすわけにもいかず、全体が若い世代の批判をこうむることとなった。これらの資料は、研究旅行は人のいのちほどはたいせつではない、山に残り飢えて自殺するようにせよ、子どもがふみはずして転落死を招くのはどうか、なぜひきかえさぬか、神秘性が不快だ、モチーフづけがわるい、迷信のわるさを教える芝居にせよ、芸術至上主義者の作品だ、などなどであった。⁽¹⁰⁾（実際のところ、ノイケルンのカル・マルクス学校の）生徒がこのように批判的だったにしても、上演協力者たちや一般人の言はそれが必ずしも一般的でなかったことを暗示している。さきに引用した演奏者は“Der Jasager”に反対の人は「2人だけ」で、孤立している。共同精神がかくも生徒にいきわたっていてよかった、とのべている。⁽¹¹⁾

さてブレヒトは、この生徒の意見を容れて、この神話自体を克服しようとする。とくに14才の子供のMan könnte das Stück gerade dazu benutzen, die Schädlichkeit des Aberglaubens zu zeigenはブレヒトを動かすに十分であった。また、eine Hauptwirkung, wenn der Knabe erst ein wenig zaudert…とか、Es wäre schöner, wenn er sagte, ich will es mir überlegenという考えもと入れられた。こうして“Der Neinsager”が、もう一度“Der Jasager”とほぼにた設定で進んでいく。すぐれた師がいるから子どもと薬と指示をとりに行くが、そのさい先生は、Aber wärest du denn auch einverstanden mit allem, was dir auf der Reise zustoßen könnte?と尋ね、子どもがJaと答える。また先述の「なんと深い了解か」の一行はなくなっている。こうして最初の合唱との関連が強まり、「はいといっても了解しないもの」が暗示される。そのほかは変わるところなく、“Der Jasager”(I)のままにすすむが、子どもが、「いやだ」と答えてのち、筋が大きく変ってしまう。これは神秘主義がとり除かれる課程を示す。この大法や慣性は、理性にかなわないとして否定される。また研究旅行につれていけない子どもを殺すという非合理性は、逆に、待て、ひき返せ、という合理性にとりかえられる。とくに中心

論議として、Vernunft, vernünftigという重要語が扱われ、三人の学生はついにeinen richtigen Gedanken anzunehmenする。少年の言葉を訳出しよう。「わたしのこたえはまちがえていたが、きみたちの間はずっとまちがえていた。乗りかけた舟などは止めればすむこと。はじめから誤りだったと認識するのもよいではないか。ぼくはお母さんに薬をとってこようとしたが、不幸にも病気になった。だからもう不可能なのだ。新しい状況に即応し、わたしはすぐひきかえそう。きみたちにも、帰るよう、わたしをつれて帰ってくれるようおねがいする。きみたちの学習は待つことができるのだ。もし向うで学べることがあるとすれば、わたしが希望していることと同じで、こんな場合ひき返さなくてはならないということにすぎないだろう。古い偉大なならわしについていえば、理性がそこに欠けている。わたしはむしろ新しい偉大なならわしを必要とする。われわれはそれをすぐ移し入れなくてはならない。それはつまり、どんな新しい状況下にでも、新しく考えてみる、というならわしなのだ」また最後の三人の学生の言葉は「ではわれわれはひき返そう。どんな嘲笑も恥辱も、われわれが理性にかなったことをするのを引きとめはしない。どんな古いならわしも正しい思想を引きうけるのをさまたげはしない。／きみの頭はわれわれの腕にもたれよ。／力をそっくり抜くがよい。／用心深くはこんでいこう」となり、大合唱がこうしめくくる。

こうして友は友をひきうけ
新しいならわしと
法則をうちたてて
子どもをつれて帰る。
ぴったり肩をならべ
嘲笑に向って
恥辱に向って 目をしっかりあけて。
隣人よりも臆病なものはない。

こうして“Der Neinsager”は“Der Jasager”(I)のパロディーのようにひびく。しかしけっして“Der Jasager”(II)のパロディーであるとはいえない。そしてそのことが“Der Jasager”(II)が3つの中でいちばん新しいのではないかとの推測を可能にするのである。

“Der Jasager”(II)が新しいのは、生徒の批判(Die Forschung ist nicht so wichtig wie ein Menschenleben)を容れて、最初の旅行動機の念入りな設定を行ったことである。人間の命が問題ならいつでもやめられるような自由な研究旅行の代りに、今度は「薬と指示をえるための旅に出る」、「悪病がはびこっている、山の向うには立派な医師がいる」、母も病いにかかっている、「様子がよくなりません、それも今日までこの病にきく薬がないのですから」というわけである。先生は「それを探さなくてはなりません」といっている。母はそれを聞いて、「山へ探険救援隊を送るのですね!…わたしの子どもをつれていかれますか」という。旅は人々すべての幸福にかかっている。一人の病いのために旅をやめるわけにはいかない。生徒らの批判を容れて

(Versucht doch, ihn über den schmalen Grat zu tragen!) ブレヒトは、後半において、子どもを病気にもかかわらず狭い尾根を越えてひっぱっていかす：「たしかにかれは病気になった。だが狭い尾根の上を、かれを運んでいくように試みてくれ。」すると三人の学生は、「そうしてみます。」といい、「技術上の指示」がしるされている：「三人の学生、少年を狭い尾根の向うへはこぼうと試みる。狭い尾根は、台座、綱、椅子などで構成され、三人の学生だけならいけるが、少年を運ぼうとするといけない、というようになっている。」三人はいう：「この子は運べません。この子のそばでじっとしているわけにもいきません。いずれにしろ、さきにかねば。町全体がわれわれの持ってくる薬を待っているのですから。おそろしきでいっぱいでも、こういわざるをえません、この子がわれわれといっしょにいけないのなら、この山の中に捨てておかねばなりません。」こうしてもはや大法のことは消えている。いちどだけ先生の言葉に、「だが慣わしは、病人が健康な人々に、帰るなど答えるようにきめている」というのがあるが、この慣わしなし大法は、もはや人間間の理性と開放性の中に位置づけられている。子どもは、生徒が望んだ通り、(Wie wäre es, wenn der Knabe erst ein wenig zaudert?)、熟慮する間をおくため、「よく考えてみます」といい、のちに了解に達する。先生は第一稿のように「慣いに従って答えたぞ」と叫ばず、「必然に応じて答えたぞ」と叫ぶ。こうして“Der Neinsager”と同質の必然的なものの支配がみられるようになる。さらに生徒の意見を容れて、(Der Hunger zwingt ihn…) 子どもは「ぼくはいいたいことがある。ここに捨てたままにしてくれるな。谷へ投げこんでくれ。一人で死ぬのがこわいから」といい、論議があり、その末に教師が、「谷底へ投げこむ用意はよいか」という。こうして第一稿のように終わっていく。しかし第一稿の神秘的必然ではなく、理解と同情の行為となっている。先生が冷い(kaltblütig)という生徒の批判にもこうして答えることができた。

この三つの稿について、日本では小宮曠三が昭和43年刊のブレヒト論で詳述されている⁽¹²⁾。かれは芸と庶民性のバランスというテーマで、チャップリン、ヴァレンチン、能とブレヒトを扱った。ただ、訳者アーサー・ウェイリイの訳文への批判がないこと、とくにかれが原文をカットし変形して訳したことについて考えていないことなどに批判がのこるが、ブレヒトの姿勢を、「大法そのものの根本にさしもどそうとの姿勢」、「師弟、母子の愛などなるべく切り捨て、世俗化し、余分すてて、人間は…と問う」姿勢としてこれらを評価した点はすぐれている：「コーラスの訴えるテーマ、同意・合意・了解・得心が、出演者からも観客からも第一義の問題としてうけとめられていないか、幸いうけとめられた場合でも、極端に見当が外れてしまうということだ。これだけは腹にすえかねる、という思いにせきたてられて、ブレヒトはノーマンへ、イエスマン第二稿へと改作を重ねたのではないだろうか。」二つを上演して、「その時々的情勢とにらみあわせ、両者のバランスをとる」のではないか、とも小宮はいっている。小宮の研究は詳しくて具体的だが、結論はあいまいでわかりにくいところが惜しまれる。

ソンディの解説はこれに比べて非常に明析である。かれは三作品の成立史をまず解決してこう⁽¹³⁾

いっている—“Der Jasager” (II)も“Der Neinsager”も、ともに“Der Jasager” (I)の変形であることが明白なのに、またそれらの台本が存在していたにもかかわらず、何年にもわたり読者や研究者は、“Der Jasager”と“Der Neinsager”の並列した終局版を、成立史のままにおかれたものとみなし、この“Der Jasager” (II)をカル・マルクス学校生徒が批判し、それについて“Der Neinsager”³⁴⁾がかきあらためられたと考えてきた。“Der Jasager” (I)を否定してのちに書かれた2作品は、結尾部が違っているのみでなく、この結論を条件づける出発点もちがっている。それゆえこの2作、『イエスマンとノーマン』は、標題(und)からもわかるように、排除しあうものではなく、真に補いあうものである。あるいはJa、あるいはNeinというのではなく、死を肯定させるものは“Der Jasager” (II)の諸関係、とくに疫病であり、拒否させるものは“Der Neinsager”の諸関係、とくに研究旅行における慣習死であった。プレヒトは、“Der Jasager” (I)が生徒らに拒否されたために、子どもにNein!といわせ、新しい慣わしを導入した。同時にかれは、ではどういう状況なら子どもの了解がえられるかを問い、“Der Jasager” (II)ができたのである。

そこでソンディは3作品の比較にうつる。まず“Der Jasager” (I)であるが、E.Hauptmannの独訳と比べ、町の中の寺、研究旅行、母の薬をとりに行く(快癒を祈るのでなく)など、いろいろな世俗化が目立っている。生徒らの批判はしかしこの世俗化によって生じた亀裂に打ちこまれたものであった(原作に対してではない)。“Der Jasager” (II)では、旅の目標が他の人々のためにも薬をとりに行くことになる。決定的相違は大法モチーフの変化にある。大法が異和感を与えたとすれば、大法が世俗化により宗教的文脈を失い、啓蒙化された中で、神秘の名残としてそびえているからであろう。大法に反対しにくかったのは、大法が神秘的な不自由だったからだ。だが神話が自由を口にするとき、神話はその敵に武器を手渡すこととなる。この敵が“Der Jasager” (II)では作家自身であり、“Der Neinsager”では子どもである。前者では子どもを運べぬことがきまり、大法と無関係にtragenされ、子どもが必然性に応じてJaという。大法に従ってではない。それは神話の一撃ではなく、Vernunftへの服従の徴候である。後者、“Der Neinsager”では、大法にかんする限り“Der Jasager” (I)と同じであるが、子どもがfragenされるというおきてを、はいと答えるべきだという他のおきてに対立する切り札に使い、子どもがNeinと答えることになる。かれのNeinは、かれに法を適用するのに反対するのみでなく、法自体に向けられる。この法にはVernunftがない、新法を導入せよ、といつて、神秘的ものに報いが向けられ、理性による慣習の精査、Ratioの使用が求められる。これが真のマルクス主義なのだ、とソンディはいう。

ソンディは“Der Jasager” (I)が東洋のわるいところを示しているとの子どもらの批判に立ちもどり、能をよく知らずに、この弱点部は東洋のものとなしたが、原作を読むとまったく違うことがわかる、という。ウェイリイは「谷行」の半分をカットしたとしるしている。こうして能のPeripetie(破)がKatastrophe(急)になり、その中途半端なKatastropheの教育上の正当さが

論議されたのだった。この誤りに気付くには、『谷行』とウェイリイ訳を比べさえすればよいが、まだ研究家にはそれができていない。ウェイリイ訳は『谷行』の後半、子どもの復活がカットされただけでなく、細部の訳が忠実ではない。例えば谷行は子どもが病気だというのではなく、von Krankheit gezeichnet だからである、とソンディは Jahannes Sembritzki の戦後の訳文に即して指適する。⁽¹³⁾ Hermann Böhner によると、⁽¹⁶⁾ Wird einer krank, so ist dies ein Zeichen dafür, daß er nicht rein und nicht geweiht ist; er ist kein Yamabushi: Die Große Regel erfordert, ihn talwärts zu schleudern vom Leben zum Tode. となっている。原典は、「かように違例する者をば谷行とて忽ち命を失うことこれ昔より大法なり」となっている。このソンディの指適は、さらに多くの細部において類似の件が可能なので、多少強すぎると思われるが、重要なのは、「ウェイリイがこれらを黙視したのは能を読者に近づけようとしたからだ、近づけると感情移入と享受が生じるが、逆に詳しく規定するとそれらがさまたげられるだろう。神聖なテキストへの感情移入が不穏当だったにしても、ウェイリイからブレヒトへ、ブレヒトの、"Der Jasager" (I) から読者への効果は、美的受容と、神話的・権威主義的内容了解の可能性をものがたっている。もし大法がウォーレイにおいて精細な動機づけを保持しておれば、そういうことはおこりえなかったに違いない。かれは読者に大法の意義を不明にしておき、その無意味らしさが形而上学的威厳を保ちえて、その厳しきや犠牲が当然である者たちの承認をえたのである。「ワイマルでなくツール好みの方の非合理主義」が "Der Jasager" (I) に共鳴した。これをみてかれらは、「大地的なものを超えて形而上的なものに達する存在の思想」だといった。人間性が2年後に消えてしまう時に、ブレヒトはたちまち誤りにきづき、"Der Neinsager" と "Der Jasager" (II) を書いて大法への裁きを行った。それでもそれらは人々に注目されるところとはならず、1932年にも "Der Jasager" (I) の賛美がみうけられる。これこそ「簡素極まる習慣であり、悩みの世界にくみした生のいけにえ」であるというのである。

ソンディのこのようなアクチュアルな見方は、当時の社会をみても、また（カル・マルクス学校の生徒ではなくて）一般の反響をみても十分にうなずけることだと思われる。1930年には世界大恐慌が激化し、資本主義国では右翼が大進出するとともに革命的危機の前提条件も成熟していた。しかしブラジル、ペルー、アルゼンチンを始め、多くの国で軍部独裁政権が続出していた。ドイツではどうかといえば、ナチスが進出し、チューリンゲン州ではナチ党が指導権を奪っていた。失業者の増大下にミュラー内閣が崩壊し、社会民主党が政権の圏外に去って、3月20日にはブリュニング中心のブルジョアブロック内閣ができた。9月の総選挙では社会民主党が143万に減少、ナチスが27万から107万に、共産党が53万から77万に伸び、内閣は緊急令を出してきりぬけようとしていた。11月15日の失業者数は348万人である。ヒトラーは党内委員を一掃した。共産党は反ファシズム統一行動を呼びかける……このような歴史のあとを思うに、ブレヒトのこの作品は、ソンディのいう盲従批判から統一行動に至るまで、いくつかのアクチュアルな意味をおびざるをえない。ひるがえってソ連をみるに、1930年、1931年は国家機関の大規模な粛清が相

ついで、1月23日レニングラード事件公判で銃殺4名、3月2日にウクライナ解放同盟員45名起訴、4月18日にレナ金鉱反革命陰謀事件判決、9月24日に食糧恐慌陰謀事件で48名銃殺、11月25日に軍事独裁政権樹立陰謀で8名銃殺という調子である。次のブレヒトの『処置』まで考えると、また革命的左翼のことにまでテーマがひろがりかねない内包性があり、実際ブレヒトもこの作品と『処置』とを一つに考えていることが多い。しかしそれはのちのことであって、それに比し、ソンディの見方は、確実なものの内部に止まり、当時の受容状況からの考察に終った。この慎重さがたいせつだと思われる。edition suhrkamp 171からその3つをここにまとめてみよう。

それは次の3点である。⁽¹⁷⁾ A) E. N. : Der Jasager. Brecht-Weils Scholoper. Vossische Zeitung. 24 Juni 1930 B) Frank Warschauer : Nein dem Jasager! Die Weltbühne 26 (1930) C) Walter Dirks : Die Oper als Predigt. Zu Brechts Lehrstück und zu seiner Scholoper. Rhein-Mainische Volkszeitung. 30. Dezember 1930. このうちBは“Jasager”(I)への反対意見。理性的であるな、なによりも服従を！習慣に従え、それをどんなに狂気でも吟味するな、深淵に身を投げよ。これこそ戦争へのJasagerを思わせる。無意味な権威にもとずく反動的思考の精髓を含む人生観が、子どもらの魂にわけ与えられるのだ、といって非難される。ドイツの道徳や社会のおびただしい後進性が指適される。A)はこの作品の精華は子どもについてのメールヘンにありとなす。これは素朴、善意、犠牲、感動にみちた男性のハンネレだ、と10才の子どもがのべているではないか。ゲマインシャフトのため、イデーのため、そのすべての帰結を身に負うことが大事なのだ。C)は、死を世界の意味連関における意義深い犠牲とみる。人間のならいと運命を了解する謙虚さ、人間社会への編入の了解の大切さが、単純な形式の中によくとらえられている。教育劇一般について、とくに『バーデン教育劇』についても、英雄的ストイシズム、キリスト教的従順、異教的な孤独と冷酷などが賛えられる。AとCは同じ意見だが、Cがより徹底している。AとCのようなデマゴグにどう答えるかが、またBやカル・マルクス学校生徒のような意見をどうとり入れるかが、ブレヒトの改作動機だったのであろう。

それにしてもソンディはこの作品の形式にふれるところがない。そのことを最後に考えてみなくてはならない。ブレヒトの叙事詩的演劇論の源泉について、すでに最初にのべた通りであるが、それを整理すると、幾本かの流れがあげられる。⁽¹⁸⁾ 1) 自然主義のドラマが叙事詩的形式をドラマに与え、劇場の機能にまで影響し、新しい自然主義的・弁証法的(叙事詩的)演劇に向う(演劇論集Iの250頁。) 2) 科学的なものの見方の進展(Iの181、256)、カイザーのドラマ(I、124~126)、ピスカートルの演出(I、184~195、206)などの最近の動向。とくにブレヒトはそれを叙事詩的・記録的演劇と呼ぼうとした(I、79、95)。 3) 1830~1930の100年のヨーロッパ演劇界からみて。ショウ((173~180)、ビューヒナーやヘッベル、チャップリンやヴァレンチンなど。 4) さらにヨーロッパのすぐれた古典に、シラー、ゲーテ(I、149)、シェイクスピア(I 104、152、162)。それらのいくつものエッセイの中に、ブレヒトは次第に多く episch という言

葉を交えつつ、ときには *dialektische Dramatik* の道といいながら、1930年の叙事詩的演劇へ迫っていく。しかし、5) アジアのドラマにふれて、この道を語ろうとするところもいくらかあり、それを重視する必要も感じられる。(I、123、232)。

今この2ヶ所を紹介すると、その一つは次のイーエリングとの対話メモ(1928年?)である。

イーエリング:…根本的に別のドラマが問題だというのでしょうか。

ブレヒト:そうです。叙事詩的演劇こそそれなんです。

イーエリング:そうですね、ブレヒトさん、あなたはまったく明白な一つの理論、あなたの叙事詩的演劇を展開されましたね。

ブレヒト:もちろんその叙事詩的演劇はわれわれのものなんです。われわれはさらにいくらか叙事詩演劇を創り出そうと試みてきました。ぼくは『男は男』、ブロンネンは『オストポールゾーン』、フライサーはインゴルシュタット劇をかけたのです。だが叙事詩的演劇を書く試みはすでにずっと昔にあったものです。いつからって?それは科学が偉大なスタートを切ったころ、前世紀にですね。自然主義演劇の始まりが、ヨーロッパの叙事詩的演劇の始まりですよ。他の文化圏、中国やインドも、2000年昔からすでに進んだ形を持っていました。

こうして対話はさらに自然主義の作品やカイザーにとつづくが、シュテルンベルクも加って、Ratio と集団の論議に及ぶとき、『イエスマンとノーマン』にまたふれる感がある。シュテルンベルクはいう:「カイザーからブレヒトへの道のりは短いよ。それは継続じゃなく、弁証法的逆転だ。カイザーでは、個々の運命の体験のひろがりやをドラマにまとめるのに使われていたRatioが、ブレヒトでは個をひきおろすのに意識的に使われる。」ブレヒト:「もちろんこの姿勢のためには、集団の内容の純叙事詩的演劇がずっとよい。」

もう一つの箇所は *Der Weg zum großen Zeitgenössischen Theater* (1930) 中の第3章、*Das asiatische Vorbild* である。その直前でブレヒトは、*Die Form des neuen kollektivistischen Theaters kann nur episch sein. とかき、Wie wir es auch begründen müssen: wir haben das »asiatische« Vorbild.* としるしている。「アジアの劇場に関していえば、日本の演劇のいくらかの舞台写真しかしらないし、日本の作家たちが12時間もの台本をかいて、それを秩序づけて上演するとか、疾妬の場で黄色の、怒りの場で緑の旗をかかげるとか、茶をのんだり煙草をすったりする東京の寄席についての雑記事とかしかしらないが、それでもそれらが、実に大きな模範だといわなくてはならない。」ここで注目すべき日本演劇観は断片のまま終っている。12時間も能をみるとか、食いながら歌舞伎をみるとか、よくわからないいくつかの特色を漠然とブレヒトはしるしている。わたしの推測では、このあたりから同年の“*Jasager*”へと入っていくのではなからうか。

ソンドイの鋭い切りこみ、例えば神秘から Ratio への道としての把握があって、すぐわれわれはブレヒトの演劇の戯曲的形式(A)と演劇の叙事的形式(B)の結論へとつきすすめる:⁽¹⁹⁾

A	B
固定物としての人間 思考が存在を決定 感情	プロセスとしての人間 社会的存在が思考を決定 Ratio

『イエスマンとノーマン』はこうしてみるとこの表のための実験のようなではないか。さらにまたこの作品は、部分の独立、モンタージュなどでそれに迫ろうとしており、それこそまた能の序・破・急の細部にゆきわたっているといえぬだろうか。

A	B
結末への緊張 一場は他の場のため 成長 進化する強制の性格	経過への緊張 各場はそれ自身のため カーヴ 飛躍

また能はもともと論議を重視している。能には哲学が交わされ、文学のトポスがかみしめられる。観客は研究する、人間は変化するという面も強い。

A	B
感情がたくばえられる 観客はまん中にありともに経験する。 人間は既知のものとして前提される 変らない人間	認識にとりかたてられる 観客は向いあい、研究する。 人間は研究の対象である 変りうる、変りつつある人間

もちろんこのマルクス主義的テーゼは、600年前の能に期待しえないものであろう。しかし能の中にそういう要素があり、『谷行』からそれを引き出してまとめあげた点は強調するに値しよう。この対照表の最初の部分、すなわち叙事性に関する部分は、能に最も強くあてはまる一。

A	B
行動しつつ 観客を舞台行為にまきこみ／その積極性を浪費し／感情を生み出し／体験をつくる 観客は何かの中へおかれる	物語りつつ 観客を観察者にし／その積極性を呼びさまし／決断を強いる／世界像をつくる 観客は対置させられる。

この叙事詩的性格についての能、歌舞伎、文学などの長所を疑うものはない。ブレヒトが東洋に注目したもの、『谷行』に学んだのもそこに狙いがあった。かれは合唱をむしろ強化し、拡大

している。合唱の解説は能をきりひらくものであったが、それを生かして了解についてのテーゼから始め、また要所に合唱を配して、事件を展望しやすくした。『谷行』の合唱の叙事性は、ブレヒトが知らなかったと思われる終りの部分にいちぢるしい。かれは筋だけを知っていたが、台本を読むすべもなかった。「仮楽鬼神は飛び来り」以下の合唱は、天使がひざまずき、行者の指示で、砂や木や岩をのけ、子どもを無傷のまま救いあげ、行者のところへつれていったこと、行者が子どもの髪をなで、祝福したこと、天使がそれから去り始め、けわしい小道を、霞たなびく葛城へ、大峰へ、虚空を去ったと語っていくが、その詳しい叙事にあわせ、一つ一つこまかい動作が演じられていく。これをブレヒトはのちの作品に上手にとり入れている。また合唱はその前の場で、谷行に処してのち、悲しむ行者の心を解説し、生きわかれのつらさをわかちたいという。また主人公を批判して、「一切有為乃世の習い。如夢幻泡影如露亦如電。応作如是観の心をも。思ひ知らずやさしもこの。行者乃道には出でながら。火宅の門を去りやらで。なほ安からぬ三界の。親子恩愛の。歎きに等しかりけり」とうたうのである。合唱の他に、シテ、ワキもそれぞれ *episch* である時が多く、夢想的で細いシテと、現実的で太いワキが *episch* に語りあい、批判しあって全体をなしたりする。『谷行』ではワキとワキツレが後半に論議するところなどがその例である。ワキの行者は谷行に処された子へのくろしみは病と同じだといい、ワキツレはそれを解釈して、先生の行者を谷行に処すべきか、と論議するが、こういう時こそ不動明王に祈ってはと提案、ワキが「さやうの事こそ聞かまほしうそうらへ」と答える。そのせりふが相手の心を、*episch* に描いていくのである。子どもが峰入りの決心をしたところなどワキが母と子の信頼・団結を、峰入りへの出発を、詳しく物語っていく。

このような比較を通じて、少くともわれわれは、ブレヒトが日本の能などを通じて、叙事詩的演劇の理論を深めるに至ったのだということができよう。ブレヒトの考えていたもう一つの叙事詩演劇の大特質、演劇の各エレメントの遊離・独立と、ファールベルへの集中についてみても、これこそまた能の本質を形成するものだったといえる。シテ方（シテ、ツレ、子方、トモ、立衆）と地うたい、ワキ方（ワキ、ワキツレ、トモ、立衆）、狂言方、ハヤシ方（笛、小鼓、太鼓）が分業し、各演者の協力による総合芸術なのだが、それぞれ独立した流儀で、互いに相手をしあって一曲をしあげる。これに三方から観察する観客を加えてみるとよい。

ブレヒトは民衆的な、かるやかな楽しみの芸術を考えていた。能もそういう民衆性豊かな芸術だった。中国の散学、古代の猿学、田学などからきたことからみても、時に上流社会のもののようにも、庶民や帰化人、あるいは農民の芸術でもあった。民衆の強い支持のもとに能は発達した。仏教・社寺によりかかり、大名によりかかっても、また世阿彌の幽玄の世界がどんなに高度な芸術性をもっていても、能は民衆の中にひろがってこそ持続したのであった。世阿彌も権力との謎にみちた対立の中に生涯を閉じている。江戸時代に能が民衆娯楽から遠ざかり、大名のお抱えになると、力を失ったといわれている。また能は、三島由紀夫の改作のように、ゆめ、非条理性の

中に理念をもっているのではない。能はたいせつな合意の哲学、理性と人間性の問題を大きく深く提起している。ミッテンツヴァイがいったように、能は教義、箴言に富み、思想的である。

『谷行』でも、子は三界の足かせとか、「行者の道には出でながら、火宅の門を去りやらで、なお安からぬ三界の親子の恩愛の嘆きに等しかり」とのべたりする。歌なども『谷行』では、万葉集、古今集からいくつか、紀貫行拾遺集、小司命、金剛盤若經に及んでいる。

シューマハーのいうように⁽²⁰⁾、現代の演劇変革者のうち、その変革の試みを東洋の演劇から、あるいはそれとの関連からひき出してこなかった人は一人もいないとすれば、ブレヒトもまたその大きな例にあてはまる。かれは西洋の劇の言語中心のしづさを、東洋の演劇の物語性によって変革しようとしたのであり、能からその *episch* なところを強く学びとったのであった。けれどもブレヒトは東洋、日本のドラマを *episch* で思想的、社会的、集国的にとらえなおし、20世紀の問題へと結びつけようとしている。『谷行』が選ばれ、熱心に書き直されたのもそのためだった。この点で多くの変革者はブレヒトと異り、アルトーは記号的身体言語を創造せんとして東洋に近づき、グロトフスキーは理性をぶちこわしエクスターゼとトランス、恍惚と残酷の中に、東洋をつつむ新しさを見出そうとした。寺山修司の劇場やりウィングシアターもこれらに近い、とシューマハーはいう。ところがブレヒトはかれらとちがひ、東洋のドラマの中に思想性をみつめ、叙事性を学んでいる。この東洋へのひろがり、ブレヒトをツックマイヤーやヴォルフやカイザーなどからひきはなすものであるが、東洋に注目した変革者らの中で、内的浄化をめざす非合理的演劇形式でなく、社会的身振りで観客に正しい行動への方角を探索せる点で、世界の他の作家からもきわだててくる。『イエスマンとノーマン』はそのことを雄弁に語る作品となった。かれは東洋のドラマの身振りのみを切り離さず、人間の問題を同時にとらえつつ、いわば序から破に至る『谷行』を『イエスマン』で、破から急に至る『谷行』を手さぐりで『ノーマン』であらわし、それらをともにかかげなおしたのであった。これは天才の意識化が果たした新しいモンタージュでもあった。このようにして西洋の演劇ま、もっと東洋の演劇を学んでよいというあかしとなった。

問題はさらにわたしたち日本人の演劇である。日本の新劇は古典劇から断絶したところから出発したが、ブレヒトによって新しい道へ、古典と新劇の総合へとつれもどされることとなった。嶋田邦雄はこのことにふれてこう書いている：⁽²¹⁾「…感情同化による舞台との一体化、舞台上のでき事の追体験を拒否する叙事演劇の厳しい手法は日本の伝統劇にも連綿と流れていたものだった。しかし日本の新劇の場合、自国の伝統劇との断絶の上に演劇創造をめざした。それはそれで創生期には意味のあることだったが、リアリズムへの新しい考察が要求されるいまの段階になって、大きな苦悩に直面せざるを得なくなっている。……叙事的手法や異化効果などにとまどうケースが演ずる側にも観客側にも多い。現代劇創造のエネルギーを日本などの古典劇との交差点に求めようとしたブレヒトが、日本で成功しにくい逆転現象も否定できない現実なのだ。」嶋田氏がここ

にいう「リアリズムの新しい考察が要求される段階」は、すでにレブヒトが『イエスマンとノーマン』、『三文オペラ』などをかいていたころ、そして千田是也が『三文オペラ』をベルリンから持ち帰って上演したころのことだった、ともいえるだろう。⁽²²⁾日本の新劇は『三文オペラ』や『マハゴニー』や『イエスマンとノーマン』などから、能などを学んで提示された新しいヨーロッパのドラマを学ぶべきだった。そして戦後に、はるかにおくれ、なお花を摘み、蝶のように飛ぶのではなくて、一歩・一歩とヨーロッパに学んで提示された新しい日本の、伝統に無縁ではない演劇の創造に努力すべきであった。そういうことを考えるだけでも、この作品は意義深いものとなるだろう。

〈注〉

- (1) Bertolt Brecht : Schriften zum Theater 1. Augsburger Theaterkritiken, über das alte Theater, Der Weg zum zeitgenössischen Theater. Suhrkamp Verlag 1963.
- (2) Bertolt Brecht : Schriften zum Theater 2. Anmerkungen zu den Stücken. Suhrkamp Verlag 1963
- (3) Ernst Schumacher : Das Gestische in der darstellenden Kunst des Ostens und des Westens. In : Dialog 75. Henschelverlag 1975.
- (4) Antong Tatlow : Drama and Contradiction. Some Western und Eastern Perspectives. Tamkang Review 1975/1976
- (5) Dietrich Krusche : Brecht und das No-Spiel Taniko. Zur Problematik interkultureller Literaturvermittlung. In : Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 1976. Julius Gross Verlag. Heidelberg.
- (6) Bertolt Brecht , Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen, Materialien. hgb. von Peter Szondi. edition suhrkamp 171 1976
- (7) Brecht-Weils Schulooper im Urteil der Schüler. ibid. 6.
- (8) Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹, ibid 2.
なお“Der Jasager” Iの作曲については、Gottfried Wagner : Weil und Brecht. Kindler Verlag 1977に論及されている。
- (9) ibid. 6. 18頁に訳注あり : Der Schluß des japanischen Originals berichtet von der Auferweckung des Knaben zu einem neuen Leben.
- (10) Protokolle von Diskussionen über den Jasager in der Karl Marx-Schule, Neukölln. ibid. 6.
- (11) ibid. 7.
- (12) 小宮曠三 : ベルトルト・ブレヒト 昭和48年 風濤社
- (13) Nachworte von Peter Szondi, ibid. 6.
- (14) ソンディはErnst SchumacherやJohn Willetの例をあげている。
- (15) Der Wurf ins Tal. Von Johannes Sembritzki. ibid. 6.
- (16) Hermann Böhner : Nō-Die einzelnen Nō. Deutsche Gesellschaft für Natur-und Völkerkunde Ostasiens. Tokyo. 1956 S. 626
- (17) ibid. 6. S. 69~79
- (18) ibid. 1.
- (19) ibid. 8.
- (20) ibid. 3.
- (21) 嶋田邦雄 : 狂言小劇場第三回公演、「田舎親爺ソクラテスを殴打したること」を観て 能学タイムズ 1978. 5.
- (22) Hiroshi Yagi : Brecht in Japan, Japan in Brecht. 独逸文学論考、20. 阪神ドイツ文学会 1979.